CZU: 81’255.4:[821.111 + 821.161.1] https://doi.org/10.59295/teia2025.27

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА ПРИ ПЕРЕВОДЕ ПЬЕС ДЖ. Б. ШОУ И А. П. ЧЕХОВА

Olga VULPE

Молдавский государственный университет

ORCID. 0009-0007-1594-4265

Статья посвящена комплексному анализу интерпретационных проблем и передачи авторского замысла при переводе драматических произведений Джорджа Бернарда Шоу и Антона Павловича Чехова. Исследование выявляет ключевые трудности, обусловленные различиями англо-саксонской и русской культурно-художественных традиций, спецификой авторских стилей (рациональной сатиры Шоу и психологического подтекста Чехова) и драматургической природой текста. На основе сравнительного анализа переводческих стратегий в русских версиях «Пигмалиона» Шоу и английских версиях «Чайки» Чехова демонстрируются неизбежные потери в передаче идиоматики, культурных реалий, жанровых особенностей и философской глубины. Теоретической основой служат принципы функциональной эквивалентности и дихотомия «доместикации/форенизации». Делается вывод о переводчике как культурном посреднике и соавторе, чья творческая адаптация, несмотря на компромиссы, обеспечивает актуализацию классических текстов в иноязычной среде.

Ключевые слова*: драматургический перевод, авторский замысел, интерпретация, Джордж Бернард Шоу, Антон Чехов, культурный контекст, функциональная эквивалентность, доместикация, форенизация.*

ISSUES OF INTERPRETATION AND AUTHORIAL INTENT IN THE TRANSLATION OF PLAYS BY G. B. SHAW AND A. P. CHEKHOV

The article presents a comprehensive analysis of interpretative challenges and the preservation of authorial intent in translating the dramatic works of George Bernard Shaw and Anton Chekhov. The study identifies key difficulties stemming from differences between Anglo-Saxon and Russian cultural and artistic traditions, the specificity of the authors’ styles (Shaw’s rational satire and Chekhov’s psychological subtext), and the dramatic nature of the text. Through a comparative analysis of translation strategies in Russian versions of Shaw’s „Pygmalion” and English versions of Chekhov’s „The Seagull”, the article demonstrates inevitable losses in the transfer of idioms, cultural realia, genre features, and philosophical depth. The theoretical framework is based on the principles of functional equivalence and the domestication/foreignization dichotomy. The conclusion emphasizes the translator’s role as a cultural mediator and co-author, whose creative adaptation, despite necessary compromises, ensures the continued relevance and stage viability of classical texts in a foreign-language context.

Keywords: *drama translation, authorial intent, interpretation, George Bernard Shaw, Anton Chekhov, cultural context, functional equivalence, domestication, foreignization.*

Введение

Перевод драматургии представляет собой особый вид художественного перевода, где лингвистические задачи тесно переплетаются с необходимостью сохранения сценичности, ритма, подтекста и культурных кодов. Эта проблема обостряется при работе с авторами, чье творчество глубоко укоренено в национальном менталитете и историческом контексте, каковыми являются ирландско-британский сатирик Джордж Бернард Шоу (1856–1950) и русский классик Антон Павлович Чехов (1860–1904). Шоу, мастер острой социальной сатиры и интеллектуального диалога, высмеивает пороки викторианского общества. Чехов же, родоначальник «новой драмы», через внешне статичные сцены и лаконичные реплики раскрывает глубину психологических переживаний и «подводные течения» русской жизни. Цель настоящей статьи – проанализировать ключевые проблемы интерпретации и сохранения авторского замысла в переводах их пьес, выявив общие закономерности и специфические трудности на стыке англо-саксонской и русской культурных традиций.

Теоретические основы перевода драмы

Теория перевода драматических текстов акцентирует несколько взаимосвязанных *аспектов*:

- ✓ культурно-исторический фон
- ✓ передачу идиоматических и стилистических особенностей
- ✓ специфику сценической природу текста, который должен быть «играбельным» [1].

А. В. Федоров в «Основах общей теории перевода» подчеркивает важность фоновых знаний для понимания подтекста [2]. Принцип «функциональной эквивалентности», введенный Юджином Найдой, предполагает приоритет достижения аналогичного воздействия на целевую аудиторию над буквальной точностью [3]. Современная теория, в частности, труды Лоуренса Венути, оперирует дихотомией «доместикации» (адаптация текста под нормы и реалии культуры перевода) и «форенизации» (сохранение «чужеродности» оригинала) [4]. В случае с Шоу и Чеховым эти принципы сталкиваются с фундаментальными различиями: британская рациональная ирония и социальная критика в противовес русской эмоциональной сдержанности, психологизму и философичности. Переводчик оказывается в роли не просто лингвистического посредника, но и культурного интерпретатора, вынужденного находить компромисс между верностью оригиналу и потребностями новой аудитории.

Трудности перевода пьес Дж. Б. Шоу на русский язык: случай «Пигмалиона»

Ярким примером переводческих вызовов служит комедия *Б. Шоу «Пигмалион»* (1913). Центральная проблема заключается в передаче социального и языкового колорита, прежде всего фонетической игры на кокни-акценте главной героини Элизы Дулиттл. Ее просторечия, вроде знаменитого «Not bloody likely!», маркируют не только ее низкое социальное происхождение, но и служат инструментом сатиры на

классовое общество. Русские переводчики (П. Мелкова, В. Бабков, Н. Константинова и др.) используют различные стратегии: замену на русские просторечия («Ни за что на свете!», «Чтоб я еще раз!»), что сохраняет эмоциональный оттенок, но безвозвратно теряет фонетическую специфику и культурные коннотации кокни [5].

Особую сложность представляет *перевод заглавия и подзаголовка*. Шоу обозначил жанр как «a romance in five acts», отсылая к традиции «romance» (рыцарский или любовный роман с элементами фантастики) и полемизируя с сентиментальными викторианскими романами. Русские переводчики предлагали различные варианты: «комедия» (И. Р-ской и С. Разсохин, 1914), «пьеса» (Б. Лебедев, 1914), опущение подзаголовка (Г. Рыклин, 1938), «роман» (Е. Калашникова), «роман-фантазия» (П. Мелкова, В. Бабков) [6]. Последний вариант наиболее точно отражает авторскую интенцию, учитывая интерес Шоу к русской романной традиции (Тургенев, Достоевский, Толстой) и указывая на синтез эпического и драматического начал в пьесе.

Важным аспектом является *интерпретация антропонимов*. Имя героини Liza (Eliza) Doolittle несет богатый литературный и фольклорный подтекст. Транслитерация как «Лиза» вызывает у русскоязычного читателя ассоциации с героинями Карамзина, Пушкина, Достоевского, что добавляет новые коннотации. Наиболее полную передачу авторского замысла демонстрируют переводы, сохраняющие все варианты имени (Элиза, Элизабет, Бетси, Бесс), как у В. Бабкова и Б. Лебедева, что подчеркивает связь героини с народной культурой и идею трансформации [7].

Наибольшие расхождения возникают *в трактовке финала*. Шоу в послесловии последовательно развивает мысль о независимости Элизы и ее выборе Фредди как психологически более комфортного партнера, в то время как романтический союз с Хиггинсом обрек бы ее на подчиненную роль. Однако большинство ранних русских переводчиков (И. Р-ской, С. Разсохин, Б. Лебедев, Г. Рыклин, П. Мелкова, Е. Калашникова) склонялись к «романтической» интерпретации, опуская или смягчая реплики, обосновывающие выбор Элизы, тем самым искажая авторскую антиромантическую и феминистскую позицию [8]. Лишь перевод В. Бабкова максимально точно следует логике и эмоциональному состоянию героев, заложенным Шоу.

Проблемы перевода пьес А. П. Чехова на английский язык: пространственная метафора в «Чайке»

При переводе Чехова на английский язык центральной проблемой становится *передача подтекста, лаконичности, пауз и той особой «чеховской» атмосферы*, где основное действие происходит не в словах, а между ними. Анализ пространственно-метафорических образов в пьесе «Чайка» (1896) демонстрирует, как языковые клише, связанные с движением (*дорога, спешка, блуждание*), актуализируются и наполняются глубоким философским смыслом [9].

В ключевом монологе Тригорина (действие II) жизнь писателя метафорически представлена как хаотичное, вынужденное движение: «пишу непрерывно, как на перекладных», «мечусь», «спешу», «жизнь… все уходит вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю». Этому противопоставлен идеал свободного, осмысленного пути, выраженный в емкой, но сложной для интерпретации фразе: «Я должен

сейчас идти и писать». Здесь глагол «*идти*» – не просто указание на физическое перемещение, а важнейшая пространственная метафора свободного, независимого творческого пути [10].

Анализ английских переводов этого фрагмента (Старк Янг, 1956; Рональд Хингли, 2008; Лоренс Сенелик, 2005) показывает системные потери. Явные сравнения («как лисица, затравленная псами», «как мужик, опоздавший на поезд») передаются адекватно. Однако фразеологизм «ему не везет», ярко характеризующий состояние творческой неудовлетворённости и неудачи, переводится описательно и теряет свою идиоматическую ёмкость («he is not successful» – Янг; «when luck isn't with him» – Сенелик; «when things aren't going well» – Хингли), что размывает лаконичную образность оригинала [11].

Наиболее сложной оказалась фраза «идти и писать». Янг и Сенелик опускают глагол движения («I must get to my writing», «I ought to get some writing in now»), оставляя лишь смысл обязанности. Хингли предлагает вариант «I must go and write», который точно передает глубинный смысл, но придает высказыванию оттенок просторечной или излишне прямой побудительности («go and...»), что может несколько упрощать чеховскую сдержанную и многозначную интонацию. [12]. Таким образом, тончайшая игра синтаксисом и оживление стертой метафоры в оригинале либо теряются, либо приобретают несвойственную пафосность.

Аналогичные трудности возникают с передачей чеховских пауз, недомолвок и фразеологизмов. Например, угроза «Я вам покажу Кузькину мать!» в «Хамелеоне» в переводах Гарнетт («I'll give you what for!»), Хингли («I'll make you sorry!») или P&V («I'll show you!») теряет специфический русский народный колорит, нивелируя образ Очумелова как «хамелеона» [1]. В «Вишневом саде» проблема перевода фразеологизмов и бытовой лексики стоит особенно остро, поскольку они являются носителями не только смысла, но и уклада уходящей жизни. Так, фразеологизм «вертеться как угорь», характеризующий Яшу, в английских переводах сводится к его буквальной смыслительной основе «slippery as an eel» (скользкий как угорь), при этом теряется авторская ирония и живая образность, связывающая персонажа с конкретной средой. Аналогично, бытовой оборот о Яше «виснет на шее» в переводе передается как «clings to one's neck», что, сохраняя общий смысл зависимости, лишается естественной для русского уха разговорной окраски и интимно-бытового оттенка, упрощая психологический рисунок персонажа. Эти потери на микроуровне ведут к макроэффекту: английские версии часто упрощают статичность и меланхолию чеховских сцен, невольно превращая трагикомедию жизни в более динамичный, но и более плоский бытовой конфликт, что искажает глубину авторского замысла.

Сравнительный анализ и выводы:

Сопоставление переводческих проблем Шоу и Чехова выявляет зеркальную динамику, обусловленную различиями *национальных менталитетов и литературных традиций*:

1. Природа сатиры и психологизма

Рациональная, внешне направленная сатира Шоу при переводе на русский часто идеологизировалась (особенно в советский период) или адаптировалась к местным

социальным реалиям, что могло упрощать его критику. Иррациональная, внутренняя «тоска» и психологизм Чехова в англоязычных переводах нередко рационализируются, подтекст замещается явным конфликтом, а статичность – динамикой, что ведет к смене жанровых акцентов (например, усилению элементов фарса).

2. Работа с языковым материалом

Для передачи остроумия, каламбуров и социально-маркированной лексики Шоу (кокни) переводчики часто прибегают к неологизмам и адаптации классов. Для передачи чеховской лаконичности, иронии и подтекста ищутся функциональные эквиваленты, особая работа ведется с ритмом и паузами.

3. Роль переводчика

Анализ показывает, что переводчики в обоих случаях неизбежно выступают как соавторы и интерпретаторы. Их выбор в пользу «доместикации» (например, романтизация финала «Пигмалиона») или «форенизации» (сохранение «русскости» Чехова) определяет, какие аспекты авторского замысла будут выдвинуты на первый план, а какие – отодвинуты или утрачены.

Несмотря на неизбежные потери, переводы пьес Шоу и Чехова не являются неудачными. Напротив, они подчёркивают творческий и диалогический характер переводческого процесса. Русские переводы Шоу делают его социальную сатиру актуальной для нового контекста, а английские переводы Чехова открывают универсальность его тем для западного театра. В эпоху глобализации перспективными видятся такие решения, как параллельные издания (оригинал рядом с переводом), сценические адаптации с учётом интерпретаций от Станиславского до современных режиссёров, а также использование цифровых глоссариев и комментариев для минимизации культурных потерь.

Заключение

Проблемы интерпретации и сохранения авторского замысла при переводе пьес Дж. Б. Шоу и А. П. Чехова коренятся в фундаментальных различиях между англо-саксонским и русским культурно-художественными мирами. Переводчик, балансируя между полюсами «доместикации» и «форенизации», вынужден делать выбор, который каждый раз создает новую, уникальную интерпретацию оригинала. Анализ конкретных примеров из «Пигмалиона», «Чайки», «Вишнёвого сада» подтверждает, что наибольшим трансформациям подвергаются фразеологизмы, стилистические приёмы и национально-специфические реалии, что влияет не только на локальные эффекты, но и на глобальное восприятие авторского замысла. Однако именно эти творческие усилия переводчиков обеспечивают непрерывную жизнь великих драматургических текстов в мировой культуре, иллюстрируя парадокс искусства: универсальное рождается через глубоко национальное, а вечное продолжает говорить на языках локального.

Библиография:

1. ФЕДОРОВ А. В. *Основы общей теории перевода*. М.: Высшая школа, 2002. 416 с.
2. NIDA E. A., TABER C. R. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill, 2003. 220 p.

3. VENUTI L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2nd ed. London & New York: Routledge, 2008. 353 p. ISBN 978-0-415-39453-6 (pbk).
4. ВАСЕНЕВА Н. В. Перевод подзаголовка пьесы Б. Шоу «Пигмалион» в русской рецепции. *ОМСКИЙ научный вестник*. 2010. № 6 (92). с. 110–113.
5. ВАСЕНЕВА Н. В. Перевод антропонимов в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» как переводческая проблема. *Вестник Томского государственного университета*. 2008. № 317. с. 29–32.
6. ВАСЕНЕВА Н. В. Финал комедии Б. Шоу «Пигмалион» в русской рецепции. *Наука и общество: Проблемы современных исследований*. Омск, 2010. ч. 3. с. 45–51.
7. ЗИНЬКОВСКАЯ А. В., СПАЧИЛЬ О. В., ЩАРЕНСКАЯ Н. М. А. П. *Чехов в переводах на английский язык: монография*. А.В. Зиньковская, О.В. Спачиль, Н.М. Щаренская; Минобрнауки России, Кубанский государственный университет, Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2024. 230 с.